



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2001

Felipe Benítez Reyes: 'Reacciones en cadena'

Lopez Guil, Itziar

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-191805>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Lopez Guil, Itziar (2001). Felipe Benítez Reyes: 'Reacciones en cadena'. In: Fröhlicher, Peter; Güntert, Georges; Imboden, Rita Catrina; Lopez Guil, Itziar. Cien años de poesía. Bern: Peter Lang, 785-796.

Peter Fröhlicher, Georges Güntert,
Rita Catrina Imboden, Itziar López Guil (eds.)

Cien años de poesía

72 poemas españoles del siglo XX:
estructuras poéticas y pautas críticas



Peter Lang

mente [...] las experiencias de nuestra realidad ayudándonos a comprenderlas, acompañarnos en la búsqueda de unos modos adecuados de formulación»¹⁸.

Dolores Romero López
U.N.E.D., Madrid

Felipe Benítez Reyes

Reacciones en cadena

"No quiero que me toques
nunca más", me dijiste.

Yo me puse
a quemar buzones y cabinas,
a insultar a la gente como un perro,
5 a buscar bronca,
y, cuando ya amanecía,
conduje haciendo esos
por la autopista
10 en un buga robado
del color de la sangre.

(Rota, Cádiz, 1960). Como poeta, Felipe Benítez Reyes es autor de *Paraíso manuscrito*, *Los vanos mundos*, *Pruebas de autor*, *La mala compañía* y *Sombras particulares*, entre otros, reunidos en *Poesía 1979-1987* y en *Paraísos y mundos*. Ha obtenido los premios Luis Cernuda, Fundación Loewe y Ojo Crítico de Radio Nacional de España. Por *Vidas improbables* se le concedió el Premio Internacional Ciudad de Melilla (1994) y, dos años más tarde, el premio Nacional de Literatura y el Premio Nacional de la Crítica. Otros poemarios posteriores son *El equipaje abierto* (1996) y *Escapate de venenos* (2000). Su obra narrativa comprende las novelas *Chistera de duende*, *Humo*, *Tratándose de ustedes*, *La propiedad del paraíso*, *El novio del mundo*, así como los libros de cuentos *Un mundo peligroso* y *Maneras de perder*. En colaboración con Luis García Montero ha publicado *Impares*, *fila 13*. Sus ensayos han sido recogidos en *Bazar de ingenios* y *Gente del siglo*. Es autor, asimismo, de un dietario titulado *La maleda del náufrago*. Ha sido director de las revistas *Fin de Siglo* y *Renacimiento* y, actualmente, lo es de *El libro andaluz*.

"Reacciones en cadena" pertenece al poemario *Vidas improbables*¹, libro en el que se nos presenta una galería de poetas apócrifos, aportándose incluso una nota biográfica que precede a los poemas de cada autor. El volumen se cierra con una cita de *Juan de Mairena*, mediante la cual se explicitan las reglas de un singular juego:

1 Madrid, Visor, 1994.

18 Luis García Montero, "¿Por qué no sirve para nada la poesía?", en *¿Por qué no es útil la literatura?*, L. García Montero y Antonio Muñoz Molina, Madrid, Hiperión, 1993, p. 36.

¿...pensáis —añadía Mairena— que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno.
A. M.

Cada poema de este libro, y el nuestro entre ellos, se inserta, por tanto, en un complejo proceso de enunciación en el que el poeta se oculta bajo el nombre de otros *yoes* líricos, a todas luces falsos, y, sin embargo, identificables con él, según afirma éste mediante la cita (obsérvese cómo el enunciador se ocupa de hacer constar las iniciales de Antonio Machado² bajo el texto). Un hombre son muchos poetas, afirma Mairena, que son uno solo, según evidencia la firma de Machado. Esta aseveración se refleja en nuestro poemario en el mismo orden: Felipe Benítez Reyes, mediante la cita de Mairena, confirma su identificación con la multiplicidad de *vidas* que el volumen recoge pero también su propia *vida*, su individualidad.

En la portada aparecen el nombre del autor y el título, *Vidas improbables*, del que cabe destacar, en primer lugar, la forma plural del sustantivo, que se opone diametralmente a la existencia de un solo emisor. Por otra parte, el adjetivo refleja una significativa ambigüedad: *improbable* es lo “no probable” y *probable*, lo “demostrable” pero, también, “se dice de lo que, en opinión del que habla, es más fácil que no ocurra que que ocurra”³. El sustantivo, que implica un emisor plural, está, pues, en clara oposición con el adjetivo que, al reflejar una opinión personal, impone un emisor singular. Felipe Benítez Reyes es autor pero también personaje, puesto que se está igualando al resto de los autores-personajes del libro, tanto en la cita final como en la portada, donde, además, desde el punto de vista gráfico, su tarjeta de presentación —su nombre, el título de su obra— en poco se diferencia de la de los demás autores apócrifos que el volumen incluye. Benítez Reyes,

2 Pese a la cita machadiana, conviene señalar que el juego de disfraces que se ofrece en *Vidas improbables*, con una función claramente lúdica y hasta cierto punto paródica, en absoluto tiene su correlato en los apócrifos de Machado o en los heterónimos de Pessoa, cuya función ha estudiado muy acertadamente Georges Güntert en “La heteronimia como problema de poética: F. Pessoa y A. Machado”, en J. M. López de Abiada y A. López-Bernasocchi (eds.), *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustavo Siebenmann*, Madrid, José Esteban, 1984, pp. 154-174.

3 Vid. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1967.

pues, firma un libro que presenta una multitud de *vidas* que remiten a una sola *vida*, a un solo poeta, según el adjetivo *improbables* y la cita de Mairena. ‘No soy ellos, ellos no son yo y si soy ellos’ nos está diciendo, por consiguiente, desde la misma portada hasta la última página del poemario.

En este punto creo de interés aludir a ciertas observaciones que Felipe Benítez Reyes hizo en los tres ensayos que, a modo de prólogo, preceden a *Paraísos y mundos*⁴, fechados en 1988, 1992 y 1993, o sea, presumiblemente anteriores o, cuando más, coetáneos a *Vidas improbables*. En ellos, a propósito de la tradición literaria y su influencia en la obra de un poeta, señala que

[...] cualquier estilo propio no viene a ser sino una adecuada y equilibrada mezcla de hurtos, de disimuladas expropiaciones y de ingeniosos fraudes filtrados a través de una personalidad estilística verdaderamente definida... y con sabiduría combinatoria.
[...] El respeto a la tradición no nos convierte en siervos de ella, sino más bien en siervos de nosotros mismos, que es a fin de cuentas a lo que aspira cualquier poeta: a tener claro qué clase de poeta es y en qué registro puede llegar a serlo con más desventura y mayor convicción. Y esto no quiere decir que el poeta elija a capricho la tradición en que quiere insertarse, sino que puede tener la posibilidad de elegir la tradición a la que fatalmente pertenece.⁵

Más adelante, en el tercer ensayo, precisará:

Claro que todo buen poeta es fatalmente dueño de un estilo, pero en los buenos poemas no se suele evidenciar la esforzada voluntariedad de un estilo, sino la ineludible marca de una personalidad artística. No es un auténtico estilista el poeta que hace alarde de estilo, sino el poeta que sabe valerse de un estilo para conseguir un fin que no es desde luego el estilo en sí. El estilo, en todo caso, debe ser el gesto natural de un carácter, no la forzada expresión de una mueca.⁶

Conforme a lo visto anteriormente y atendiendo a estas declaraciones, parece lícito defender que el poeta busca —a través de los distintos autores y estilos que presenta— no sólo expresar su identidad poética —única y múltiple a un tiempo— sino su propio concepto de poesía y de estilo. Esto nos obliga, por tanto, a efectuar una lectura metapoética del texto.

4 Felipe Benítez Reyes, *Paraísos y mundos*, Madrid, Hipérior, 1996, pp. 9-30.

5 Felipe Benítez Reyes, *Paraísos...*, op. cit., pp. 20 y 22.

6 Felipe Benítez Reyes, *Paraísos...*, op. cit., pp. 28-29.

La galería de poetas apócrifos que *Vidas improbables* reúne ha sido ordenada en función del año de su nacimiento: comienza con Paul Chase, "el turista", nacido en 1899, y termina con Pau Rinkel, "cantor del lumpen", nacido en 1975 y supuesto autor de "Reacciones en cadena". La biografía de Rinkel que reproduzco en nota puede tomarse como modelo formal del resto de las biografías del libro, que ofrecen dos partes fundamentales: el nombre del autor en mayúsculas, modificado por una breve definición que casi siempre alude a su quehacer poético, y la biografía en sí⁷. En mi opinión, esta definición apriorística del poeta y de su obra, lejos de poner de relieve su particularidad, conlleva la función de ubicarlo en el terreno de lo prototípico: el autor, que finge aparentemente presentar un poeta real al lector, establece una nueva complicidad con éste al mostrarle, con el mencionado guiño, los diluidos límites entre lo particular —el nombre del poeta— y lo general —el prototípico cantor del lumpen—, entre el poeta, concreto y único, y la multiplicidad de creadores apócrifos que, desde la tradición, operan en éste (Felipe Benítez Reyes/*Vidas improbables*).

Es más que sospechosa también la coincidencia en el nombre (Paul/Pau) de los dos poetas que abren y cierran respectivamente el libro, ambos, además, con apellido extranjero. El primero llega a España en los años treinta y acaba estableciéndose en Almuñécar, "destruido por el alcohol y por un diabólico matrimonio"⁸; nunca se integra en la realidad hispana, según demuestra el hecho de que se le llame "el turista". De él se presentan únicamente seis poemas escritos durante la guerra civil española, de corte realista y que, por su estructura (el lirismo concentrado especialmente en el cierre), recuerdan vagamente a algunos poemas de Raymond Carver⁹.

7 „PAU RINKEL, CANTOR DEL LUMPEN.

No resulta raro ver a Pau Rinkel (Sabadell, 1975) sobre los escenarios de las salas de concierto barcelonesas, con esa mezcla indumentaria de pirata de Hollywood y papúa: casaca, colgajos más o menos talismánicos, pendientes y bisutería *rockér*.

Guitarrista, letrista y cantante de Vaga Tela, de Furor Interino y actualmente de los Marchados, su discografía está compuesta por dos títulos: *Piensa fatal y Galería de perdidas*.

En 1993 reunió sus letras de canciones y sus poemas en el volumen *Calles vigiladas*. (Felipe Benítez Reyes, *Vidas...*, op. cit., p. 85).

8 Felipe Benítez Reyes, *Vidas...*, op. cit., p. 9.

9 Por ejemplo, a los poemas de *In a marine light*. Paul Chase también coincide con Carver en lo biográfico (alcoholismo y matrimonio destructivo).

Pau —y el nombre catalán denota ya una cierta integración— también procede del extranjero, según indica su apellido, pero ha nacido en Sabadell. Su estilo bebe directamente de la corriente americana del "realismo sucio", del que, como es sabido, Carver es uno de los más conocidos representantes, y guarda una estrecha relación con la poesía de Roger Wolfe —afincado en España desde la infancia—, con quien, según García-Posada, se introduce esta corriente lírica en España¹⁰. El "realismo sucio" español no es únicamente una poesía de carácter urbano, sino que está "vinculada a los datos y elementos de la realidad más inmediata, sin evitar los especialmente desagradables, que se transmiten mediante un lenguaje prosaico, vulgar a veces y, en todo caso, de signo coloquial, donde se dibujan historias personales que ponen en cuestión el universo simbólicamente popperiano y groseramente neoliberal (reaganiano) en el que nos movemos"¹¹.

Aunque esta corriente lírica ha renunciado a la retórica obrerista de la poesía social de los años cincuenta, en cierta forma su objetivo sigue siendo el mismo, pues nos presenta siempre a un individuo errante, marginal, desilusionado y consciente de su alienación, conciencia que le permitirá conservar su propia sentimentalidad, a diferencia del realismo anterior, que propugnaba la eliminación o dilución de ésta.

García-Posada subraya, respecto a la poesía de Wolfe, que

el tratamiento formal de los materiales se caracteriza por la utilización de registros vulgares y de signo coloquial, según he anticipado, que se engastan en los moldes del versolirismo estricto. Si a ello se añade la absoluta renuncia, salvo por vía irónica, a los valores musicales y sugestivos de la palabra, tendremos un discurso que se sitúa ya en los antipodas del esteticismo [...]. Los resultados no son siempre homogéneos y hay caídas: no es fácil hacer una poesía como ésta, que se engendra con recursos tan parcos. [...] Cabe señalar en este sentido que sus poemas están diseñados atendiendo, sobre todo, a los cierres, que es donde verdaderamente se produce el tirón lírico.¹²

10 *La nueva poesía (1975-1992)*, Miguel García-Posada (ed.), Barcelona, Crítica, 1996, p. 215.

11 *La nueva poesía*, op. cit., p. 215.

12 *La nueva poesía*, op. cit., p. 215.

Los seis poemas de Paul Chase y los seis de Pau Rinkel tienen en común no sólo el desengaño¹³ y el error en un contexto poco habitual o fuera de la norma social (una guerra civil, un ambiente marginal de lucha por la supervivencia) o, incluso, la proyección con voluntad realista de dichos ambientes en la poesía: también coinciden en el empleo del versolirismo, con predominio claro del endecasílabo y del heptasílabo (el primero más abundante en Chase, y el segundo, en Rinkel) y, especialmente, en su prosaísmo —más extremado en Rinkel— con una concentración especial de lirismo en el cierre. El autor establece, en mi opinión, a través de estos rasgos, una visible línea de continuidad entre los poemas de los dos poetas apócrifos: su presumible “equivalencia”, salvadas las distancias temporales, redonda a favor del juego de espejos que se propone en *Vidas improbables*.

La obra de Pau Rinkel presenta una disposición simétrica a juzgar por los títulos de los poemas. Los dos primeros (“El caballero”, “Eldorado”) y los dos últimos (“El detalle”, “El equipaje”) aluden a un elemento o concepto del Discurso social —en el primer binomio, de carácter claramente positivo—, elevado a la categoría de prototipo mediante el artículo determinado que le precede. Los poemas centrales (“Ecos de sociedad” y “Reacciones en cadena”) apuntan a fenómenos tipificados en el saber del lector y que, por tanto, no necesitan de una mayor especificación. Hay, sin embargo, un abierto contraste entre lo que se propone en el título del poema y lo que leemos en el cuerpo del mismo: el caballero es, en realidad, un atracador de gasolineras que, incluso herido de bala, llega puntual a su cita amorosa; El Dorado son los planes de trabajo que le ofrece un proxeneta a una prostituta; los ecos de sociedad, las noticias terriblemente desesperanzadoras de la suerte que han corrido algunos de los miembros de un grupo marginal (cárcel, prostitución, sida...); el detalle es la cadena de oro robada de un tirón a una “maruja” con la que un delincuente obsequia a una “zorrita” el día de su cumpleaños y el equipaje lo constituyen, según el yo poético, las sombras “de las tías que me tiré”. A través del título y del poema, pues, se ponen frente a frente dos discursos: uno, el de la

13 De Paul Chase se afirma en la biografía (la cursiva es mía): „Desengañado de sus afanes periodísticos y seducido por una España muy distinta a la de sus primeros poemas, estableció domicilio en Montilla (Córdoba), donde le sorprendió la Guerra Civil” (Felipe Benítez Reyes, *Vidas...*, op. cit., p. 9).

sociedad normal, y otro, el del delincuente marginal. La manipulación es evidente: al primer discurso se le concede únicamente el espacio del título, mientras que al segundo, todo el poema. Éste, además, está escrito siempre en primera persona y, en la mayor parte de las ocasiones, mediante discurso directo, se dirige a un Tú también marginal que el lector, en cierto modo, se ve obligado a asumir, en tanto que receptor. Por otro lado, la primera persona facilita la empatía del lector con el Yo, pese a la aparentemente insalvable distancia que existe entre los mundos a los que ambos pertenecen, la misma que hay, a otro nivel, entre título y poema. Sin embargo, la presentación en el poema de rasgos inherentes al concepto que el Discurso social tiene del prototipo que propone el título impiden su exclusión del paradigma: el atracador tiene palabra, puesto que pasa, a pesar de todo, a recoger a su enamorada, en “El Dorado” hay una propuesta de futuro, los “Ecos de sociedad” dan cuenta de los últimos sucesos en las vidas de determinados miembros de un estrato social, etc. Este nexo semántico y el contraste abierto entre ambos discursos son los mecanismos con los que se crea la intensa ironía que subyace a la obra de Rinkel y fuerzan al lector a admitir que no se trata de dos códigos sociales (o literarios, como más adelante veremos) estancos. Se habrá notado que no he hecho referencia a “Reacciones en cadena”: constituye un caso aparte ya que, según se comprobará en el análisis, el contraste entre ambos discursos no se da sólo en el título sino, y sobre todo, en el interior del poema.

“Reacciones en cadena” está compuesto por 11 versos —distribuidos en dos estrofas de dos y nueve versos, respectivamente— cuya medida oscila entre las cuatro y las once sílabas. Hay un predominio de los versos heptasílabos, en absoluto gratuito a mi modo de ver, ubicados en la apertura y el cierre del poema, esto es, en el dístico inicial y en los dos versos que cierran la segunda y última estrofa. El resto de los versos, con excepción del sexto y del noveno (pentasílabos), poseen medidas diferentes que se alternan sucesivamente. Con la repetición evidente de la estructura métrica inicial en los dos versos finales —tan relevantes, como se ha dicho ya, en la poesía del realismo sucio— se está poniendo formalmente en relación ambas partes del poema.

Desde el punto de vista discursivo, hallamos una clara bipartición del enunciado: en el dístico inicial el Yo poético (“me dijiste”) reproduce

el discurso directo que le dirige un Tú en el pasado. Como bien indica Lozano¹⁴, cuanto más literal sea la reproducción de la expresión del Locutor' (en este caso el Tú), mayor será la iluminación que el Locutor (el Yo) dé de esas palabras, cualificando al Locutor' a través de ellas. Además, señala Lozano, "el fenómeno se produce con más claridad en otro nivel, cuando la expresión corresponde al código lingüístico de L' pero no al de L. Reproduciendo la lengua, el locutor informa acerca de la extracción nacional, sociocultural, etc. de L'".

El discurso del Tú, mediante el cual rechaza todo contacto físico con el Yo para siempre, se caracteriza por su corrección y su sujeción a la norma lingüística y contrasta abiertamente con el discurso del Yo en los otros dos versos heptasílabos, en los que la marca marginal en el lenguaje es más directa e intensa ("buga", en vez de "coche"). La formalidad y el autocontrol del Tú se refleja también en el modo de enunciación del discurso que el Yo subraya: "me dijiste", no 'me gritaste', me 'prohibiste' o cualquier otro sinónimo que evidencie una participación de las pasiones en el acto de la enunciación. El Tú, que está rompiendo unilateralmente el contrato amoroso establecido con el Yo, 'dice'. El autor ha empleado el verbo *dicendi* más neutral; subrepticamente no sólo está provocando la adhesión del enunciatario al rechazado Yo, sino que, además, está presentando, para su posterior contraste a cargo del lector, un modelo de discurso (correcto formalmente) y su enunciación (neutra, falta de pasiones).

Al igual que en los otros poemas de Rinkel, la manipulación es evidente en la distribución del discurso: el Tú aparece brevemente retratado con la reproducción de sus palabras en el dístico inicial, mientras que al Yo, la 'víctima', se le reserva la segunda estrofa, de nueve versos.

El título del poema hace referencia a la situación que se plantea en el texto: mientras el Tú 'actúa', al Yo sólo le cabe la posibilidad de 'reaccionar'. "En cadena" presenta una cierta ambigüedad: por una parte, alude a la sucesión de reacciones que provoca la actuación del Tú pero, por otra, no hay que dejar de lado su relación con el campo

semántico de "presidio", de cierta falta de libertad en las "reacciones". Sobre esta posible connotación volveremos más tarde.

La oposición entre el Tú y el Yo se subraya visiblemente al cerrarse el dístico inicial (A) con la forma verbal con sufijo de segunda persona ("dijiste") y abrirse la segunda estrofa (B) con el pronombre tónico Yo.

En la segunda estrofa, que tematiza las reacciones del Yo, encontramos dos partes bien diferenciadas. La primera (B1) abarca los cuatro primeros versos. Se inicia con el pronombre tónico Yo y con una perífrasis incoativa ("me puse") que se combina con tres infinitivos precedidos por la preposición *a* en disposición anafórica al inicio de los versos 4, 5 y 6, subrayándose así la sucesión de las "reacciones" e igualándolas estructuralmente. Estas (re)acciones del Yo, que podrían asociarse en un plano superficial a ciertos comportamientos violentos propios del ámbito de la delincuencia juvenil, evidencian una relación directa con el *dijiste* del verso 2: en primer lugar, el Yo quema buzones y cabinas, esto es, destruye físicamente los lugares convencionales de intercambio comunicativo; en segundo, insulta a la gente como un perro¹⁵, o sea, agrade verbalmente a sus posibles interlocutores adoptando una postura irracional, violenta, que deja al descubierto – por la oposición persona ("gente")/animal ("perro") – su sentimiento de inferioridad; por último, intenta provocar, "busca bronca", así, en general. Si se toma como punto de referencia la agresividad, la progresión de las reacciones es descendente. Si, en cambio, prestamos mayor relevancia al deseo de comunicación del Yo, la progresión es ascendente: de la destrucción absoluta de la comunicación, pasa a la agresión verbal y de ahí, a la provocación. En abierto contraste con el Tú de A, que rompe la comunicación 'diciendo', el Yo de B1, insultando, provocando, hace lo posible por establecerla. Sin embargo, se trata de reacciones que sólo empiezan ("Me puse a"), de movimientos desorientados, lo que nos hace deducir que se abandonan antes de llegar a cumplir su objetivo, que son fallidos.

15 Resulta interesante señalar que María Moliner registra la expresión 'ladrar a la luna' como sinónimo de 'insultar'. Como veremos más adelante, el Yo poético se pone a "insultar a la gente como un perro" de noche (vid. María Moliner, *op. cit.*).

14 Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 150.

Gracias a la indicación temporal del verso 7 – el primero de B2: “y, cuando ya amanecía” – podemos suponer que los hechos acontecidos en B1 se desarrollan durante la noche. Como todo símbolo, la noche presenta un doble aspecto: “el de las tinieblas, donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida”¹⁶.

En el segmento B1 el carácter incoativo de la perífrasis está en abierto contraste con el tiempo en el que suceden las acciones (al final de la noche); en el segmento B2, que comprende los últimos cinco versos, ocurre lo mismo aunque a la inversa: el carácter perfectivo de la forma verbal (pretérito indefinido) y de la estructura sintáctica (final de la enumeración, marcado por la cópula inicial del verso 7) se opone a la dimensión temporal en la que el Yo actúa (amanecer, inicio del día). Esta disyunción permanente en B entre el carácter de la acción y el tiempo en que ésta se realiza no hace sino poner de relieve el estado de alienación y aislamiento del Yo.

La disposición de las ‘acciones’ y las ‘reacciones’ es quiasmica: si la cadena de reacciones del Yo en B1 tiene su referente en el neutro modo de enunciación del Tú en A (decir), la reacción que hallamos en B2 guarda una estrecha relación, como veremos, con el propio discurso, correcto, sujeto a la norma lingüística, del Tú.

Con la llegada del día, con la aurora, el Yo conduce por una vía de comunicación convencional de dirección única: la autopista. Se trata ya, pues, de un movimiento orientado. Como todo vehículo, “el automóvil simboliza la *evolución en marcha y sus peripecias*”¹⁷. El hecho de que el Yo conduzca “haciendo eses” no implica, en mi opinión, un descontrol sino un rechazo voluntario, premeditado, de ciertas normas de circulación. Como lo es de las normas de civismo, robar el coche. Es, a mi modo de ver, primordial que se emplee el verbo ‘conducir’, esto es, guiar, y no cualquier otro (‘hice eses’, ‘descontrolé por la autopista’, etc.). Con el amanecer, con la llegada de la luz, el Yo se resuelve a abandonar los fallidos actos de comunicación anteriores: en la autopista, que es símbolo de progresión, conduce conscientemente

16 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, p. 754.

17 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 153.

sin respetar algunas normas que evidentemente conoce (de ahí que subraye el modo, “haciendo eses”, y aluda a la proveniencia ilegal del coche) un “buga” “del color de la sangre” o, lo que es lo mismo, rojo: el color, por excelencia, de las pasiones. A la formalidad del Tú en A, correcta, que respeta las normas y ‘dice’ fríamente, negando el contacto físico para siempre y, por tanto, cerrada de horizontes, el enunciador opone un modo de enunciación (B1), cuando menos, apasionado, que busca la comunicación aunque sea mediante la agresión, y que culmina en B2 con el hallazgo, por parte del Yo, de una forma de comunicación que no respeta las normas (lingüísticas y, en el plano referencial, de circulación y de civismo) que A representa, y que significa una progresión, una evolución donde lo carnal, lo pasional halla su justa expresión. Por tanto, lejos de presentarnos únicamente una historia de desamor entre un delicuente marginal y alguien de fuera de su ámbito social, “Reacciones en cadena” ofrece al enunciatario-lector, como ya advertimos al hablar de *Vidas improbables*, la posibilidad de una lectura metapoética del enunciado: a una manera formalmente perfecta de hacer poesía, pero carente de pasión, *intocable*, se opone otra que, rechazando desde el conocimiento ciertas normas, recurre al feísmo, a la marginalidad, y, sin embargo, “tiene el color de la sangre”. La postura del enunciadador en “Reacciones en cadena” concuerda con la de Felipe Benítez Reyes-autor. Respecto a la modalidad de poesía que reflejaría el discurso del Yo en B, cabe traer a colación algunas declaraciones del poeta gaditano: “Lo que parece estar más o menos claro es que la conciencia estética de la modernidad va vestida de paisano, porque se sentiría ridícula con disfraces solemnes”¹⁸. En cuanto al rechazo, en general, de la tradición desde su conocimiento, nada mejor que estas palabras, llenas de sabio humor, del propio Benítez Reyes:

Si en nuestro tiempo un comensal decide devorar un pescado con los dedos, podemos bajar dos hipótesis: que el comensal en cuestión ignora el uso correcto de los útiles de cubtería o que, sin ignorarlo, lo desprecia, por considerarlo una convención estúpida y por considerar estúpida cualquier convención.

Pues bien, si un poeta ignora los más simples rudimentos formales que el género humano ha tardado siglos en establecer como adecuados y adecuables al género poético, poco hay que discutir: estamos ante un botarate. Ahora bien, si un poeta

18 Felipe Benítez Reyes, *Parásitos...*, *op. cit.*, p. 29.

decide que la métrica es una antigualla, el sentido del ritmo una aberración, la rima no digamos, y el sentido común una cosa de gente sin imaginación; si un poeta, en fin, decide comerse la poesía con los dedos, tampoco está excluida la posibilidad de que nos hallemos ante otro botorate, pero el asunto pasa a convertirse, lamentablemente, en una postura estética con teoría propia.¹⁹

Éste no es el caso de “Reacciones en cadena”: el Yo conduce por una vía convencional, ya existente, y conduce un coche “robado”, detalle que, a mi modo de ver, es necesario poner ahora en relación con las palabras de Benítez Reyes que reproducíamos al inicio de este estudio: “[...] cualquier estilo propio no viene a ser sino una adecuada y equilibrada mezcla de *hurto*, de disimuladas *expropiaciones* y de ingeniosos *fraudes* filtrados a través de una personalidad estilística verdaderamente definida... y con sabiduría combinatoria”²⁰. En la plena conciencia de saberse en la autopista en un coche robado “del color de la sangre” y de “hacer eses” atentando contra un código conocido reside, pues, la “personalidad estilística” que el Yo asume.

Para la connotación de ‘cierta falta de libertad’ que señalábamos respecto a la segunda parte del título (“en cadena”), hallamos también una explicación en la cita inicial del autor gaditano y en el concepto de ‘fatalidad’ con el que, en repetidas ocasiones, define la relación entre el poeta y la tradición: “Claro que todo buen poeta es fatalmente dueño de un estilo [...] Y esto no quiere decir que el poeta elija a capricho la tradición en que quiere insertarse, sino que puede tener la posibilidad de elegir la tradición a la que fatalmente pertenece”²¹.

La renuncia a la rima o a la regularidad métrica, el uso de un lenguaje marginal, son únicamente algunas de las “eses” más llamativas que caracterizan a este poema, cuya complejidad revela no sólo un profundo conocimiento de los rudimentos poéticos sino que, además, pone de manifiesto, como acabamos de ver, su certero e intenso empleo.

Itziar López Guil
Universität Zürich

19 Felipe Benítez Reyes, *Paraísos...*, op. cit., p. 21.

20 Felipe Benítez Reyes, *Paraísos...*, op. cit., p. 2. La cursiva es mía.

21 Felipe Benítez Reyes, *Paraísos...*, op. cit., pp. 29 y 20.

Carlos Marzal

Los países nocturnos

A Manuel A. Benítez Reyes

Hay una geografía de la mente.
Hay paisajes nocturnos, igual que hay territorios
en donde un sol dichoso se eterniza.
Hay países de sombra que regresan
en el maldito tren de largo recorrido
con parada en nosotros.
Hay un desierto de la inteligencia,
y he navegado océanos sin luz
al fondo de unos ojos
que no tenían fondo.

No es una nueva dimensión del mundo.
El primer hombre ya exploró la tierra
en su vastedad negra; le bastó un instante
de auténtico dolor, para haber fatigado
los trenes, los desiertos, las selvas y los ojos.

Estas desordenadas palabras en la niebla
no pretenden servir, ahora ni nunca,
de acta fundacional de ninguna ciudad.
Estas ciudades han sido desde siempre
y viven en el alma,
alzadas en un aire enrarecido,
callejón neblinoso por donde ya anduvimos,
extrarradio feroz al que nos condenaron.

Explorador sin suerte,
viajero del mundo que has perdido
el Sur y el Norte, y el avión de regreso
hacia una patria un poco más amable.
Hermano equivocado que estuviste
el día equivocado
en el equivocado centro de tu vida,
equivocando el modo de escapar.